

童謡・わらべ歌新釈(上)

要 旨

唱歌・童謡・わらべ歌など、広く童歌、子ども歌と称せられる歌謡は、長年にわたって歌い継がれ、親しまれてきているのに、それらの歌詞の内容や言葉の意味についてはそれほど注意されずに過ぎてきた。その要因の一つはこれらは幼少の子が歌うものであって、本格的な研究対象にし難く、一部の音楽に関心のある者が総括的に取上げて一般書として公開される程度であった。最近では、興味本位の、根拠のない思いつきの論も世に出ている。そこで、本稿では今までいろいろな解釈が提示され、なお決着がつかず、諸説のある童謡・わらべ歌について、国文学だけでなく、国語学の研究に基づいて、歌詞の言葉や表現を精しく分析し、考証し、言語主体の言語意識や表現意識を考究し、作品全体の構想や主題を明らかにして、その歌の意味づけを定めようとした。

本稿では四編を取上げ、まず「赤蜻蛉」は「負はれて見た」「小

若 井 勲 夫

籠に摘んだ」と「お里のたより」の照応に着眼して、表面的には姐やを歌うが根底に母への思いがあることを一部の説を評価した上で論じ、その上に、最後の連を故郷の原風景として捉え直した。「七つの子」の「七つ」は七羽という数を示すのではなく、七歳という年齢を表すことを、国語学、国文学、民俗学などの面から究明し、ここに日本人の根本的な意識・感情があることを論じた。「雪」はわらべ歌の「雪やこんこん」を取り入れたもので、この「こんこん」は「来む来む」であるという説を多くの用例を挙げて補強し、併せて、命令表現の意味をも考えた。「背くらべ」は「羽織の紐のたけ」は長さではなく、高さであることを語源、原義から明らかにし、「何のこと」「やっと」に込めた言語主体の表現意識を探った上で、第二連との対応も考え合せ、新しい説を提起した。なお、次号(下)では「かごめかごめ」と「通りゃんせ」について論究する。

キーワード・童謡、赤とんぼ、七つの子、雪やこんこん、背くらべ

はじめに

遠く江戸時代に由来する「かごめかごめ」を始めとするわらべ歌、明治十五年四月に『小学唱歌集初編』が刊行され、学校教育に取り入れられた唱歌、大正時代に民間で起った童謡など、長年、歌い継がれ親しまれてきた近代の歌謡は今になってもその歌詞の意味、内容が十分に明らかになっているとは言えない。このことについて、柳田国男は『小さき者の声』（大正十三年）で、次のように述べている。「小さき者が色々の大きな問題を提出致します。……（かごめかごめを聞いて―引用者注）こんな眼の前の、是ほど万人に共通なる文芸が、今なはその由って来る所を語ること能はず、辛うじていはけ無き者の力に由って、忘却の厄から免れて居るのです。何かと言ふと『児戯に類す』などと、自分の知らぬ物からは回避したがる大人物が、却って様々の根無し草の種を蒔くのに反して、未だ耕されざる自然の野には、人に由緒の無い何物も生長せぬといふ道理を、曾て立留って考へて見た者がありましたらうか。小説や詩歌の作品には精緻な注解や鑑賞がなされているのに、「児戯に類す」これらの歌謡の言葉については一部の人々の関心を集めているに過ぎなかった。ただ子供らが「自然に従来の型を承け継いで、周囲に理解せられ易い方法で、興味を追うて見よう」（柳田国男・前掲書）という方法で伝えられてきたものであった。

もとより子供はこれらの歌詞の意味を十分に理解して歌っているわけではなく、このことは日本人一般に通じる言葉に対する無関心な態

度にもよるだろう。また、今たとえ知らなくても、いずれは大人になって初めて納得できるといふ理解の仕方もあるだろう。遊戯を伴うわらべ歌は意味が明確に分らなくても、それを無視して身体の動作におもしろみを覚え、何となく潜在的に分ることもあるだろう。しかし、長い間に伝えられてきた歌謡が知らず知らずのうちに日本人の共通感情を形成し、精神の核をなし、いわば心のふるさとして今なお生きていることを思うと、歌詞の意味や由来、歌全体の思想や心情を知ることには深い意義がある。このことは、日本人の生活や文化だけでなく、日本語の感覚や特色を明らかにすることに繋っていく。

従来、これらの歌に注解が加えられたのは日本近代文学大系『近代詩集Ⅰ』（昭和四十七年）に収められた『小学唱歌集』で、ここには十編の唱歌に対して、他の詩と同じ方法で注釈がなされている。これに続いて、新日本古典文学大系明治編『教科書 啓蒙文集』（平成十八年）で、『小学唱歌集』全三編に注解が施された。さらに、唱歌は文学面だけでなく、その歌詞の言葉が国語資料として認識され出し、『新潮現代国語辞典』（昭和六十年第一版）で「和歌・俳句・近代詩から文部省唱歌などの韻文の作品で時代の好尚に投じたものは……一往の語彙撰定の対象とした」（あとがき）という方針で、多くの作品から用例が採取された。（平成十二年第二版にも踏襲）。また、『集英社国語辞典』（平成五年第一版、同十二年第二版）でも、用例に唱歌だけでなく、童謡、歌謡曲など出典の表示はないけれども意欲的に掲げている。これ以外は、作曲された一部の近代詩が別個に研究されているだけで、専門的に童謡・わらべ歌が解釈された例はない。た

だ、一般書として、これらについて作者や作品の成り立ちなどについて解説したものはかなりある。それは本稿でも適宜、参考にして引用するが、こじつけや際物的なものもないわけではなく、研究書としては不十分である。

そこで、このような現状に鑑みて、本稿では広く親しまれ誰もが知っていながら、歌詞の意味、内容がよく分らない童謡三編（「赤蜻蛉」「七つの子」「背くらべ」）、わらべ歌の句を取り入れた唱歌一編（「雪」）、わらべ歌二編（「かごめかごめ」「通りゃんせ」）を取り上げる。そして、国文学、国語学（特に、文法、語構成）の研究手法で分析、注釈し、語義を明らかにした上で、さらに民俗学的にその作品の背景を探り、全体の発想、構想から主題を究めていこうとする。なお、唱歌は古語の意味や文法的な構造が分れば、大抵の解釈はできるので、ここでは取り上げない。本稿はそれ以上の、言語主体（書き手）の意識、意図にまで溯って、その表現しようとした意味付けや価値、さらに態度を明らかにしようとする試みである。

一 「赤蜻蛉」

（一）作者と作品

作者、三木露風は明治二十二年、兵庫県揖保郡龍野町（現、たつの市）に生れた。祖父は寺社奉行職を経て、初代龍野町長、九十四銀行の頭取を務めた。父も同じ銀行に勤めていたが、家庭を顧みず放蕩し、母の将来を考えた祖父は離婚を勧めた。そのため、母は露風が数

え七歳（満五歳）の時に、鳥取の実家に次男を連れて帰ってしまった。母は露風が五歳のころ家庭読本を読んで聞かせ、やさしかったが、幼稚園に入る時は子供一人で入園届を出しに行かせるという教育方針であった（『我が歩める道』）。その後、露風は祖父に育てられ、子守奉公に来た少女に特にかわいがられた。露風は大正九年五月、三十一歳の時に、北海道の函館にあるトラピスト修道院の講師として夫人を伴って赴任し、文学概論・美学概論を担当した。その翌十年八月、「赤蜻蛉」の詩を『樗の実』に発表、同年十二月に『真珠島』で一部修正した。その大きな違いは、初出では第一連の「あかとんぼ」が「山の空」、第二連の「いつの日か」と第二連の「まぼろしか」が逆になっていることである。この改作の意図についていろいろ言われるが、大事なことは「山の空」から「あかとんぼ」に改めたことにより、題名との関わりから、故郷の懐しい風景を夕焼の中の赤とんぼという一点に集約したことである。これは作者自身、修道院のある日の夕方、赤とんぼが竿の先に止っているのを見て、故郷の風景が蘇ったことを後に述べている（『森林商報』昭和三十四年七月）ことからも理解できる。また、第一連と第二連はまず「いつの日か」と時代を追い、次に「まぼろしか」と幻影を追う方が心の内面に入り込む順序に適しているよう。しかし、例えば、初出形で「山の空」の向こうに遠く去った母の「まぼろし」を「見た」と解する（和田典子『三木露風赤とんぼの情景』）のは作者の動機、発想から著しく逸脱した深読みといえよう。露風は翌十一年の復活祭に、夫人とともに洗礼を受けた。心に期するものがあつたのであろう。なお、この詩は昭和二年一

月、山田耕筰の作曲によって、童謡として揺ぎない地位を得た。

（2）第二連

○夕焼、小焼の／あかとんぼ

「夕焼小焼」は古くからあるわらべ歌「夕焼小焼 あした天気になあれ」から来た言葉であるが、「小焼」とは何であろうか。「小焼」単独では使われないし、「大焼」という言葉もない。「夕焼小焼」でまとまった一語である。一般に、わらべ歌や童謡には同じ語の繰り返しや対語が多い。それによって、子供の心にその言葉染み込ませ、印象づけることができる。「小焼」は「夕焼」の言葉を一部違えた、いわば「（大きい）夕焼」に対する一種の対句的用法で、語調を整えながら、対照的に赤い夕焼がより鮮やかに浮び出て、その内実が深められるのである。しかも、「ユー—ヤケ—コヤ—ケ—」（○印は休符）という二拍を重ねて四拍子にする、国語らしい韻律感で安定する。大正十二年の中村雨紅の童謡「夕焼小焼」で、この語はさらに広まり、定着した。

これに類した言葉は「大寒小寒」で、天明年間、行智が江戸で歌い遊んだわらべ歌を文政三年に編んだ『童謡集』に出てくる。「大」は感動詞「おお」で、形容詞語幹「さむ」がつき、感動的に発せられたものが体言として固定し、それに対応して「小寒」が添えられた。ただ、これは「小寒い」という形容詞があり、また、「大雨」と「小雨」の関係から、逆に「大寒」が大変寒いという意味に類推されたことであろう。近世のわらべ歌には他に「大鳥小鳥」「大やぶ小やぶ」も

あり、「小焼」の成立に、この種の語形成の意識がはたらいたであろう。この他に、「大川小川」（京丹後市網野町）「大雪小雪」（北原白秋「雪のふる晩」）もある。また、「仲よし小よし」（同「子供の村」）の「小よし」も調子よく整え、「朝焼小焼」（金子みすゞ「大漁」）は「夕焼小焼」を意識した造語である。

○負はれて見たのは／いつの日か

「負はれて」の意味が以前から誤解されてきた。子供が耳で聞いていると「追はれて」と思いがちで、赤とんぼの大群や犬に追い駆けられたり、子供どうし追い駆けっこで遊んでいると解釈されることがあった。これは、背負われて、おんぶされて、という意味である。古く浄瑠璃に「負うた子に教へられる」「負うた子より抱いた子」などとあり、現在も諺として使われている。音数の関係もあって「背」を省いたのであろう。

ここで問題は誰に「負はれて」ということである。普通に考えれば、第三連に出てくる「姐や」であろう。これはまた作者が四十年経って「家で頼んでいた子守娘がいた。その娘が、私を負うていた。……赤とんぼが飛んでいた。それを負われてゐる私は見た」（『森林商報』前掲）と回想していることから一応、言えるであろう。しかし、事はそれほど簡単ではない。これについては、次の第二連で説明する。

（3）第二連

○山の畑の／桑の実を／小籠に摘んだは／まぼろしか

「桑の実」は六月ごろに熟し、形は木苺の実に似ていて、色は赤紫

色で軟かく甘味があり、食用となる。一名、桑苧といい、俳句では夏の季語である。龍野はかつて脇坂藩の城下町であった。露風の生家近辺は武家屋敷街であったが、桑畑が広がっていた。これについて、地元の霞城館長の苗村樹は「維新後、桑を栽培し、苦しい生活の中で養蚕農家に桑を売り、現金収入にした」と述べる（毎日新聞、平成三・八・二五）。露風の実体験を踏まえた表現であることが分る。「小籠」は一般的に「こかご」と読んでいるが、「おかご」とするものもある（『太陽』日本童謡集、昭和四九・一）。後者では「御」の意味にもなり、やはり前者のように読むのが正しい。

ここで問題は第一連と同じく誰と「摘んだ」ということである。苗村樹は「やはり姐やで……幼児のお守りは龍野市周辺では姐やがいたら姐やの仕事で……たくさんのお老人のいる家をつまわり、この答えを得」という（平成十二・十二・三、筆者宛の私信）。このように、第一・二連を通して表現されていない姐やに「負はれて」、姐やと「摘んだ」のであり、次の第三連の姐やの登場にうまく繋つてはいく。しかし、別の視点の読み方をする説もあり、以下、その説明をしよう。

露風の同郷の友人に有本芳水がいた。長く『日本少年』を主宰した詩人・歌人である。「初期の三木露風の作品」によれば、明治四十年代のはじめごろ、早稲田大学の学生であった露風は夏休みで帰郷する芳水に対して、「君は……郷里にはお袋さんがいるからいいねえ、君にひきかえ僕にはお母さんがいないんだ。……母は僕を可愛がつて呉れた。僕は母を忘れることが出来ない。いつかは母の愛を詩にした

に思っている」と語った。それから四、五年後に「こんな詩を作った」と芳水に見せたのが、この「赤蜻蛉」である。続いて芳水は次のように解釈する。関係するところだけを摘記する。「私は母の背に負われて赤とんぼを見た。……母とともに赤い桑の実を摘みに行った……久しぶりに龍野に帰って見ると……母も姐やもいず」と、「母の愛」を中心にした読み方をしている。

また、和田典子はこの作品の主題は「母への思い」であって、表面には出ないが一貫して基底にあると、成立過程から論証した（前掲書）。それによると、露風は「桑の実の黒きをかぞへ日数経る」と母と別れた七歳のころ詠んでいた。これは、「われ七つ因幡に去ぬのおん母を又かへりくる人と思ひし」（『文庫』三十一・二、明治三十八年）と照応する。母が鳥取に帰って行った山道で、ひとり遊ぶことが多くなった、きつとこの峠から帰って来ると母を待ち続けたのである、と指摘する。さらに、「赤蜻蛉」を作った大正十年に「初夏」と題する追憶詩を『真珠島』に発表した。「わがふるさとを思ひ出す、／白い日かげを見てをれば。／一い、二う、三いと梅の実を、／かぞへて待ったは、何時のこと」。作者は「故郷に関するおもひでとして、それらは、私の胸にある」と自解する（元原稿）。「赤蜻蛉」はこの詩と表裏一体として解すべきである。また、露風自身「詩歌を作り始めた頃」（『日本童謡』二、昭和二年）で、高等科一、二年（今の小学五、六年）のころ、「赤とんぼとまってるよ竿の先」という句を作り、「秋の風光を詠んだもので……童心句の先駆を為した」と述べる。これが既に指摘されているように（家森長次郎『若き日の三木露風』、第四

連に生かされている。「桑の実」「梅の実」「赤とんぼ」、などの具体的な事物が幼いころの故郷の風景として捉えられている。さらに、右と同じころ、『神戸又新日報』に一等入選した短歌がある(『初期詩文集』)。それは「夕空に希望の星を仰ぐとや星は愁ひにまたたくものを」で、世間の人々にとっては「希望の星」であるが、子供である自分にとっては「愁ひ」そのものである。この憂愁の中に母への思いを読み取ることがごく自然であろう。

このように述べていくと、詩の解釈より、詩作の背景を説明し過ぎたかもしれない。第一、二連を通して、誰に「負はれて」か、誰と「摘んだ」かは一切、言葉に表現されていない。読者としては、幼いころの思い出の情景として読み、相手は誰なのか、あるいは孤独であるのかと、想像を膨らませて、次の連へと進むしかない。このことについては、さらに、以下に考察する。

(4) 第三連

○十五で姐やは／嫁に行き／お里のたよりも／絶えはてた

この童謡が今なお親しまれ、歌い続けられているのに「ねえや」が誤解されることがある。耳で聞いていると姉さんと考えられがちだが、とすると、次の「お里のたよりも／絶えはてた」と合わなくなる。方言で「にいや」といえば、兄のことだが、下男、作男という意味で使う地域もあり、間違いやすい。この「ねえや」は子守奉公の若い娘、下女を意味する。「や」は「坊や」「爺や」「婆や」のように、人を表す名詞や人名につけて、親しみを表す接尾語である。前述した

ように、母と生別した作者の養育のために「^{しそ}実栗から……よんだ」(有本芳水、前掲)女性である。これ以上に詳しいことは分らず、「揖保川上流、安栗郡山崎町(現、安栗市)か更にその北部か」で、名前も残っていない(吉村樹、前掲)。

さて、第一、二連は「いつの日か」「まぼろしか」という、遠くはない、夢のような情景であったが、ここで初めて人物が登場して、過去の日々が出来事として描かれる。四連構成であるので、起承に続いて、第三連が転の部分であると理解される。一、二連で伏流水のように底に流れていたものが、三連に至り、表面に事実として浮上してきたような印象を覚える。ここで、問題は「お里のたより」をどう考えるかということである。「お里」が「姐や」の人名ではもとより意味を成さず、やはり実家であろう。とすると、誰の実家かということである。

これについては、諸書で簡単に「里からの便り」とするか、里に帰った「姐やからの便り」とするのがほとんどで、前者でも姐やからを前提としてのことであろう。しかし、嫁に行った後に、その実家からの便りのことさら表すのにどれだけの価値があらうか。三木家と姐やの実家とが交流していたとも考えられない。「露風は送られてくる葉書、手紙の類は残している……が、姐やからのものは残っていない」とされている(吉村樹、前掲)。この「お里のたより」は易しいように、実は難解で、従来、素通りされてきた表現である。

これについて、和田典子が新説を発表した(前掲書)。今まで姐やを通じて母の便りを聞いていた、つまり姐やは母との連絡役であっ

た。ところが、嫁に行ってからにはもはや母からの便りを聞くすべもなくなった。「お里のたより」とは、母の実家からの便りであり、母の様子や生活など近況を伝えてくれていたが、それも絶えて、母が何をしているかも分らなくなったというのである、(なお、和田は「たより」が平仮名であるのは、母の里からの便りと母代りに頼っていた姐やへの頼りの、両方の意味を兼ねた掛詞と説明するが、そこまで考えなくてよい)。「お里のたより」を以上のように姐やと母親の二人の人物の関わりで解すると、全体の理解が自然にできる。ただ、難点は、母親の里と表されていないことだが、これを前述の通り姐やの里と解してもそれ以上に無理がある。また、作者自身の幼いころの事実を知らなければ、そうは解釈できない。しかし、そういう事情を全く考慮せず、第三連に初めて出てくる姐やだけで解釈した場合、可能であっても内容は平板になってしまう。露風と姐やとの交流がどれだけのものであったか明らかでなく、人生における出会いとして深い意味はなかったのではないか。詩に表すほど深い影響を与えたかどうかとも問題である。成立事情を全く考慮に入れない作品の解釈や客観的な評価はあり得るだろうか。

ここで係助詞「は」の文法的機能から、一つの解釈を提示しよう。「十五で姐やは」が「十五で姐やが」と表されていた場合、表現的な意味がどう異なるかということである。「は」は直前に述べていたことを再叙述する時に使うことがあり、重点は述部にある。第一、二連に人物は出て来ないが、第三連に「は」で表したことは、前の連で姐やということをも十分に意識した上で、それを既知のこととして「は」

と表したのであろう。もし、「が」であれば、これでも意味は通じることが、第一、二連と無関係で、読者にとって未知なる者が突然出てきたことになる。次に、「お里のたよりもたえはてた」の「も」に注意すると、前件の「は」と対比、対照させて、類同のものとして「も」と表したと考えられる。姐やが嫁に行き、消息が絶えたのと同じく、里からの連絡も絶えたというのである。「が」の場合は対比、類同の視点はなく、姐やと里の便りそれぞれに重点がある。従って、姐やが嫁入りし、その結果、姐やの実家の便りも絶えたと続く文脈になろう。

一方、「は」は文末にまで陳述が及んで言い納める。姐やは、嫁入りし、そのため姐やの関わっていた里の便りまでも、絶えたという含みを持つ。「が―も」は単純に続く重文であるが、「は―も」は文末にまで総主語の氣息が及ぶ複文である。このように文法的に考察すると、「お里のたより」は母の実家の消息、連絡であり、姐やが嫁入りしてから母の動静が伝わらなくなった嘆きを歌ったと考えてよいであろう。

さて、この詩の背景を理解する参考として、露風と母のその後の関係について述べる。母かた子は実家に戻った後、上京して、帝国大学附属看護法講習科に入って勉強、そのころ弓町本郷教会で洗礼を受けた。七年間、同病院で看護婦を勤めて、碧川企久男と再婚し、婦人参政権運動と禁酒運動に尽力した。露風は作品のよき読者であった母と二十代のころから交流し、大正十二年、関東大震災後に神経衰弱になった露風を母は北海道まで見舞ったほどである。このように親子の深い情に結ばれ、碧川家の人々とも親しく交わった。昭和三十七年、九十一歳で母が亡くなった時は、許しを得て、通夜で亡母と並んで添

寝し、「吾れや七つ母と添寝の夢や夢十とせは情け知らずに過ぎぬ」
 『夏姫』と詠んで以来、五十七年目にして宿願を果たした(『全集』三
 の年譜、安部宙之介『三木露風研究』の「露風の『赤とんぼの母』」)。
 このように母子の生涯をたどると、詩の中に母という語を何も表さな
 かった作者の心中の深い思いが逆に浮き彫りにされるといえないだろ
 うか。

露風の心中の思いは十代の後半に作った歌にしめやかに、静かに歌
 われている。

浪速よき花の入江に舟寄せて十二の夏は母恋ひたりき(『夏姫』

明治三十八年)

母恋うて夕べ戸に靠る若き子が愁ひの眉よ秋をえ堪へぬ(同)

恋ならず十九の春を帰へり来て母のみ膝に抱きて泣きぬ(『低

唱』同)

白き精の霊と擬りてはおん膝に涙のみ歌泣きて問はまし(『閑

谷』同)

……風の夕は「愛の母」／汝がふところに我は寝む／母なる海の

翼にも／擁かるるものかわが恋は(『海はわが恋』『芸苑』明治

四十年)

第三首以下は母に抱かれる幻想、憧憬を詠んだもので、特に「恋なら
 ず」というところに苦渋がにじみ出ている。

(我が母を思ひて出た歌即ち東京に居るお母様を思出したる歌な
 り)

戸に立ちて母を恋ひふる百五十里水のあなたを慕はしと見ぬ

(東京に居ます母を呼んでも何の返事もなし哀れ母はいかにして
 けむ)

声あげて呼べば木だまと返り来ぬあゝ天地に我領なきや(『低
 唱』)

母が家は春雪とけて草の芽の多きころなり如月の雲

国遠く離りは居ぬるさびしさを告げぬ日数は怨まれてある(『婦

人世界』明治四十年)

遠くに去った母をひたすら慕わしいと恋い焦がれている情が素朴、素
 直に表れている。

母は我病むこと知らず祈りてはいと静かなる夜ともおぼさめ

(『初期詩文集』萩若葉一)

おん母は伏し給へりと君いふに二尺聞えぬ戸の大嵐(『国詩』明

治三十九年)

遠く離れていてはそれぞれが病気になっても互いに知る由もない。こ
 れらの歌は母恋いの情を、届くことのない夢の世界のように捉えて
 いる。

露風の少年時代はかくも孤独で、寂しく、暗く、重かった。その時
 に過した故郷も同じように悲しみ嘆く対象にはかならなかった。

故郷はかく迄吾れをなやますか悲しと誰か吾れを慰むる(『低唱』)

母こひし竹の花咲く山の日はうづら追ひたるふるさとの家(『新

声』明治三十九年)

夜ぞ恋ひし涙の中にふるさとの桑つむ家の眼にうかび来て(同)

このような自分を慰めてくれる存在は母以外にはあり得ない。母を求

める心は幼年時代のままである。トラピスト修道院に赴任した大正九年五月に作った「青鷺」という詩がある。

母に去^いなれて、／しょんぼりと、／池の汀に、／たちつくす。／明日も明後日^{あさって}も、／かへらうか。／三年待ったが、／ただひとり。

「青鷺」に托して、自分のことを表している。「去なれて」「三年待った」は十代で詠んだ作品に既にあった。この翌年八月に「赤蜻蛉」の原詩を発表し、十二月に二つの作品とともに『真珠島』に収録した。従って、「赤蜻蛉」を理解するには、前年の「青鷺」、「初夏」(前述)とともに解釈すべきであり、北海道に渡ったことも考え合せねばならない。さらに、これ以降、露風の心^{こころ}にけじめができて吹っ切れたのか、母を恋うる詩歌は作っていない。

なお付言すれば、母かた子は生前、「赤とんぼのママさん」と呼ばれることを喜び、墓碑には露風が直筆で「赤とんぼの母此處に眠る」と刻んだ(和田典子・前掲書)。この「赤とんぼ」は必ずしも作品そのものを意味しないが、母と結びつける受け止め方は当時ごく自然なことであつたであろう。

このように、露風の心には母恋しさが生涯にわたって根底にあつた。それに比べると、姐やの存在は詩歌に歌って、自覚的、積極的に主題に据えるほど強く意義あるものではない。姐やは幼いころの一時期に限った思い出であり、それが一生を貫いてはいない。姐やを回想して歌った詩歌が何一つ見出せないことはそのことを証している。ただ、難点は前述の通り、母という語が全く表されていないという点である。この点について、和田典子の新説を意識してのこと

であろう、次のような批判がある。即ち、上笙一郎は「作品それ自体の内容よりも作者の周辺の事情に依り過ぎてゐる」という(『日本童謡事典』)。また、田村圭司は「作品の記述に添った読みにその論拠を示す必要がある」として、「主題と制作意図とは幼児期と少年期の記憶の対比表現」としている(『日本の童謡』国文学臨増、平成十六・十二)。主題については後述するが、「作品それ自体の内容」「作品の記述」に基づいて考察しても、前述の通り第三連の「お里のたより」が解釈できずに矛盾する。その解決のために、第三連になって初めて姐やを登場させることによって、第一、二連は実は母でなかったことを明らかにしたと考えるとよい。続いて、「お里のたより」で母の存在を暗に示したが、それは作者にとっていつまでも遠く隔たり、不在のままであった。「母の愛」を歌うには幼少時代の短歌と俳句と同じく、受動的、消極的な方法によるしかなかったのである。

(5) 第四連

○夕やけ小やけの／赤とんぼ／とまってるよ／竿の先

先に述べた通り、この作品の創作の契機は北海道で夕暮に赤とんぼが飛んでいるのを見てと作者自身も解説している。従って、第四連の描写も現前の風景として解釈されてきた。しかし、文学作品として見た場合、作者が現に詩作中に見ていた夕方の情景だろうか。この疑問を解く鍵は二つある。一つは、前述の通り、作者が七歳の時に作った「赤とんぼとまってるよ竿の先」をこの結の部分に取り入れたことである。これにより、起の赤とんぼを負われて見た思い出の風景がこ

こに再び蘇り、重ね合され、幼児の時の俳句が生かされる。これは現在の事実を超えた内面の世界といえないか。作者の体験ではもはやなく、普遍化、理想化された真実の世界へと昇華されたのである。もう一つは、「とまってるよ」という現在形を使っていることである。もちろん、詩作の現在とも考えられよう。しかし、詩作の時間と作品の時間の流れは決して一致することはない。作品として創作したからには、どこで作ったか、いつ作ったかはあまり重要ではなくなる。作品における時間表現として捉え直すべきである。ということとは、この現在形は単に現在ではなく、英文法で説く歴史的現在、イエス・ペルセウスのいわゆる劇的現在の用法である。昔も、その時も、これからいづも、常にとまっている。それがどこかといえば、作者の心の中であり、読者の心の中でもある。つまり、これは、ふるさとの原風景としていつまでも人の心の中に、心象風景として描かれるものなのである。こうして、この詩は赤とんぼによって母につらなるふるさととの心の内なる風景として、永遠の真実を得たといえるのである。

(6) 構想と主題

以上、第一連から表現を細かく分析し、精読してきて、構想の特色と主題を探る段階にきた。この作品の動機(モチーフ)はやはり先に、露風が芳水に語った「母の愛を詩にしたい」ということである。しかし、母を語るには数え七歳で離別した、その喪失感の子供には重く、暗い体験としてのしかかり、母の思い出を直接表すことができず、また、その材料もなかった。母はいつも去った人であり、待つ人

であった。手の届かない遠い所へ行った夢幻の人であった。そこで、実在感、実体感の乏しい母の代役としてやってきた姐やを直接に描くことにしたのではないか。

赤とんぼを「負はれて」見た、誰にと表現しない、第三連や作者の回想で姐やと分るが、それは同時に母ではないだろうか。桑の実を「摘んだ」のを、誰とかは表現しないが、同じく、表面的には姐やであらう。しかし、それは同時に母の姿でもあった。姐やの背後には、というより、姐やを同体として母がいたのではないか。両方とも姐やとも表現せず、「いつの日か」「まぼろしか」と言い表していることに注意しなければならない。

姐やが嫁に行った、これより先に母は実家に帰って行った。里の便りが絶え果てた、姐やを含めた姐やの実家からも母の実家からも連絡が絶えた。共に暮した姐やは表面的な、事実として居ない母は隠れた存在として、一体的に、いわば二重構造にして描いているのではないか。現実の世界、事実としては姐やがいる、しかし同時に、幻想の世界、真実として母が目に見えない形で存在している。これがこの作品の発想であり、構想の枠組として成り立ったのではないか。姐やへの慕情では全体を一貫した主題にならない。姐やを歌うことにより、母を失ったことをより強く意識し、母を追いつめる。「負はれて」も「摘んだ」のも姐やであった、母ではなかった。だからこそ母が恋しいのである。母を思い慕う子供の心が姐やに重ねられ、托されている。姐やの役割はあくまで仲立ちであり、代役に過ぎない。

このように考えると、先に紹介した第一、二連と第三、四連を分け、

「幼児期と少年期の記憶の対比」が主題であり、「母への慕情は底流にあるものとして、それらと離して別に考えられるべき事柄」とする説（田村圭司・前掲）は、ことさらに作者の心情を排除して、形式的に詩の表現を理論づけようとしているだけであることが分る。幼少年期を二分することに意味はない。幼少年期を通して変ることのない思いが叙されている。第四連に赤とんぼを再び描くことにより、第一連に響き合って、赤とんぼに象徴される故郷への思いが改めて漂うのである。

（7）その他の問題

①赤とんぼの意義

この詩の季節は第二連が桑の実で初夏、第一、四連は赤とんぼの飛び交う夏の終りから初秋にかけてのことである、このころのとんぼは精霊とんぼ、別名、仏とんぼ、盆とんぼともいう。とんぼ（赤とんぼ）は古来、先祖が乗って来る、魂を運ぶもの、また、亡き魂そのものと観じられ、ことに盆のころに子供が捕るのを戒められた（柳田国男『先祖の話』、『昔話覚書』、『海上の道』、折口信夫「石に出で入るもの」）。「亡霊は高きを飛翔して低きにつかんとする」もので、盆ごろから現れる赤とんぼに祖霊の来訪を感じたのである（堀一郎『我が国民間信仰史の研究』）。作者にこのような意識があったかどうかは明らかでないが、作者の手から一旦離れて、この詩が作曲されて広く親しまれ、懐しがられる背景にこのような潜在的な共通の感情があったのではないだろうか。

②夕焼けの印象

前にも述べたが、夕焼けを歌った童謡は、わらべ歌の「夕焼小焼 あした天気になあれ」をはじめとして、「夕日」（大正十年）「夕焼小焼」（大正十二年）「夕日がせなかをおしてくる」（昭和四十三年）など、数多くある。今でこそあまり見られないが、かつては子供は夕方暗くなるまで外で遊び、夕焼を見ながら家路についたものである。子供にとっての夕焼はやはり原風景として大人になっても生き続ていく。山折哲雄はこの夕焼を日本人の落日信仰と積極的に結びつけて評価している。太陽が海の水平線や山の彼方に沈んでいく光景に神道の常世観、仏教の西方浄土を想像し、深層意識の中に信仰心を養ってきたとする。だからこそ夕焼は無常観、悲壮感を覚えさせる（『日本人の宗教感覚』）。この「赤蜻蛉」の詩、というより歌曲が今もって愛好されるのは、夕焼、夕日、夕暮という情景にも要因があったと考えるのもまた自然なことであろう。

③文字の書き方

一般に詩作品で題目と本文で漢字と平仮名の文字を書き分けることはよくある。これは作者が意図的に行ったのか、無意識であるかは容易に判断できない。和田典子はこの書き分けに年齢（年代）による成長を読み取ろうとしているが（前掲書）、必ずしもそのような文字意識で解することはできない。ただ、一般的な表現意識で考察すると、次のように考えることができる。

まず、題の「赤蜻蛉」は漢字によって、概念をはっきり提示し、詩に出てくる中心的なものを明示しようとする。従って、次の第一連の

「あかとんぼ」は漢字表記する必要がなく、思い出の風景として柔らかに表そうとした。結びの第四連は三回目の登場で、間隔が二連あるので、「赤とんぼ」と「赤」を強く意識つけようとした。また、第一連の「夕焼、小焼」は初めての場面の提示であり、漢字によって概念的に強く印象づけようとした。結びの「夕やけ小やけ」は二回目であるので、「赤とんぼ」と同じく、漢字仮名交りにして、心の内面に在り続け、生き続けていく風景としてやさしく表現しようとした。少なくとも以上のように、漢字、平仮名の本質と意識から分析して説明することができよう。これを年代別の発展と解するのは文字意識から逸脱して、やや読者としての一方的な解釈に陥る危険性があるといえよう。

二 「七つの子」

(1) 作者と作品

作者、野口雨情は明治十五年、茨城県多賀郡北中郷村(現、北茨城市)磯原に生れた。代々、村長を務める名家であったが、火事と借金のために没落、雨情は職を求めて転々とする生活を送った。この詩は大正十年七月、『金の船』に発表されたが、その原歌というべきものが、十四年前の、明治四十年に童謡・民謡の小冊子『朝花夜花』第一輯に載せられていた。それは「山鳥」という題で「鳥なぞ啼く／鳥は山に／可愛七つの／子があれば」という、四行の短詩で、これが新しい第一連に使われている。作者は子供と離れて、上京して仕事をしてきたが、郷里に残した幼い子のことが忘れられず、絶えず手紙を送っ

て励ましていたという。詩そのものは、帰郷して植林事業をしていたころ、子連れがよく杉や松の裏山を散歩していた思い出をもとにして作られた。作曲は本居長世で、右の詩と同時に同じ雑誌に発表されている。爾来、「赤蜻蛉」とともに、日本の代表的な童謡として今なお歌い継がれている。

(2) 第一連

○鳥 なぞ啼くの／鳥は山に／可愛七つの／子があるからよ

原詩は文語体であるが、これは口語体で表現している。ここに作者のどういう意図があったか。一般に、わらべ歌には例えば江戸時代から歌われる「うさぎうさぎ 何よ見てはねる／十五夜お月さま 見てはねる」というように問答形式が多いことは金田一春彦が指摘している(『童謡・唱歌の世界』)。この形式は現代の童謡にまで引継がれていて、この問答は子供の頭で自問自答して、納得していくのによい形式である。原詩は文語体であって、これでは作者または読者が一人で自問自答しているようで、広がりがない。このように口語体で表現することにより、二者の問答、子と母が鳥の鳴き声を聞いて問答していると理解すると情景がよく想像でき、効果的である。後に、雨情は『童謡教本 尋常一・二年用』(昭和二年)で二人の少年の会話の形として自ら解説しているが、これは小学生用を念頭において、そういう説明にしたのであって、詩の表現から言えば、母子の会話という設定がごく自然である。

次に、「七つの子がある」の「ある」の表現の適否を「七つ」の

解釈と絡めて問題視する考えがある。藤田圭雄の『日本童謡史』によれば、「子がいる」では七歳の子で当然だが、「子がある」では、七羽の子と解釈されやすいと言う。しかし、この「ある」は人間か動物かに関らず、物の存在、所有、実現に使う語である。ここは「昔々、お爺さんとお婆さんがありました」とも語るように、物語的、昔話的に表していて、この場合、動詞の使い方から主語を判断する決め手にはならない。これについては、浜田敦も「ある」は生物、無生物に関らず、抽象的なものにまで使われると、多くの文例を挙げて説いている（『七つの子がある』『統朝鮮資料による日本語研究』）。

さて、ここでこの詩の最大の問題、「七つの子」の「七つ」がどういう意味であるかを説明する。それに先立って注意すべきことは鳥の子が出てくるからといって、「七つ」を生物学、動物学的に考えてはならないということである。それは二点あって、山鳥の卵の数が七個では多過ぎるから、七羽ではない、また、七歳の鳥では実際はもう相当な大人で、かわいくないから、七歳ではないという説である。詩は文学的、語学的に解釈すべきで、詩的世界の虚構性をも考慮しなければならぬ。従って、この論争でこういう知識を持ち込むことは無意味であり、禁物である。

では、「七つ」の諸説を整理すると、①七羽の鳥、②たぐさんの鳥、③七歳の（人間の）子、④七歳の鳥の子、の四つにまとめられる。以下、それぞれについて紹介し、私見を述べる。①初出の大正十年『金の船』の挿絵に七羽の小鳥が描かれている。また、藤田圭雄によると、コロムビアの童謡曲全集『たのしい童謡のすべて』に、七羽

の子が親鳥と向い合っている絵があるという（前掲書）。郵政省発行の童謡シリーズの切手で、三羽ほどの鳥が描かれていたのは、七羽まで書き入れにくかったためであろう。これらは「七つ」が七羽であることを根拠にして描いたのではなく、一羽であれば、絵になりにくいという描き方の問題でもあろう。ここで、この詩全体で七羽説を主張できる表現や語法は言葉として何も表されていないことを知る必要がある。「七つの子がある」「いい子だよ」はことさら複数形を示さず、その上、単数形を否定しない。また、「七羽の子」では、親がかわいいと思うには焦点がぼける嫌いがある。この歌の全体的な印象から言えば、たった一羽の子と捉える方がよりふさわしい。それ以前に、七羽でなければならぬ根本的な意味付けができない。詳しくは後に検証する。

②は前述の『日本童謡史』で、一つの考え方として述べている。「七」は確かに多数の意に使われるが、「七つの子」の例はない。また、「たぐさん」では情調が弱くなり、曖昧になる。雨情の自解では「鳥はあの向ふ（マウ）の山にたぐさんの子供たちがあゝる」とする（『童謡と童心芸術』大正十四年、前掲『童謡教本』）。自解が必ずしも全面的に正しいとは言えず、作者自身、他の論者と同じく漠然と述べているだけである。何よりも、雨情は童謡「子守唄」（大正十一年）で、「七のお歳の／日は暮れる」「なんなん七の／日は暮れる」と「七つ」、即ち七歳に独自の意味、価値を込めようとしている。「七つの子」はこの「七の日」と同じ質で考えるべきもので、「たぐさん」という自解に従う必要はない。

③藤田圭雄によると(前掲書)、本居貴美子・若葉の『本居長世童謡曲全集』で、この童謡が『小学生全集』の童謡集に載った時、七歳くらいの子供が巢の中の三羽ほどの鳥を見上げている挿絵があったという。これで七歳の人間の子と解釈していると断定できないが、藤田はそう判断して論を進めているように見受けられる。しかし、第三連に「山の古巢に／いって見て御覧」とあり、その絵は母の勧めで子供が古巢を見に行ったと仮定して描かれ、「丸い眼をした／いい子だよ」は当然、鳥の眼のことである。従って、この説は成り立たない。

④は学問的に客観的に説明できる、ごく自然な考え方であり、以下、順序立てて説明しよう。まず、浜田敦の説くように(前掲書)、日本語では人を数える場合、上代以来、ひとつ、ふたつとは言わず、ひとり、ふたりと数えるのが原則である。このありふれた事実を他に説く人がいないのは不思議なことであった。常識的に「ひとつの赤ちゃん、ふたつの男の子、みっつの女の子、むっつの小学生」と言っていると、どれも人数ではなく年齢を表していることは経験的に分っているはずである。また、浜田は「七つ」が「七人」の意として理解されるには、「七つの子」という連体修飾的構造ではなく、「子が七つある」という連用修飾的構造で用いられるならまだしも、この文脈で「七人」あるいは「七羽」の意味で用いられるのは極めて異例で、奇異な用法であるとした。そして、この文構造は「象は鼻が長い」と同じく、「鳥は(山に可愛い)七つの子がある」という構造であると論じた。このように、国語学、文法学の方法で説明すると、ごく自然に七歳の子という結論に達する。従来、この種の論議がなく、印象風の

説明しかされなかったのである。

なお、「七つの子」は右の通り連体修飾であるが、「ふたご」といえば双生児という限定された意味で、数を表す意味に慣用として固定された。「みつご」は双生児と同じ発想による三人という意味とともに、「三つ子の魂百まで」というように三歳をも意味する。この「ふたご」の「ふた」は「ひとり」「みたり」「よったり」と同じく数を表すのが基本で、「みつご」だけは数とともに年齢をも表すようになったのである。

「七つの子」が「七歳の子」であることは古くから慣用句のように使われていた。金田一春彦は「室町、江戸時代を通じてはやった歌謡に『七つの子』云々というのがあって、子どもといったら『七つの子』というのが枕詞のように使われた」と早く指摘している(前掲書)。これについては、折口信夫も「江戸時代にも上方歌をはじめ、いろいろなものに取り入れられている」と述べていた(『全集ノート編』十八)。これは、驚流の狂言歌謡の小舞「七つに成る子」の中に「七つに成る子が、いたいけなことゆうた、殿がほしとうたうた」が代表例である。また、松永貞徳の『新增犬筑波集』は『犬筑波集』の前句に自ら付句を試みたもので、「及ばぬ恋をするぞをかしき」に対して、「殿ほしといふは七になる子にて」を付句とした。あるいは、近松門左衛門の浄瑠璃『賀古教信七墓廻』で子守唄として「こゝな子はいくつ。十三七つ。七つになる子がいたいけなこといふた。とのがほしとうたふた」と歌っている。この「七つになる子」は別名「おちゃめの子」といって、非常にませて、大人のようなことを言う子供のこ

とで、もとより七歳である。また、別の狂言小舞の「棒縛り」で「七つ子」が、子を背に負って舞様式で演じられる。白隠の「布袋携童図」（永青文庫蔵）では、賛にこの句を引用した後、人を諭し教える言葉を付けている。江戸中期にも広く伝わっていたのである。このように、「七つになる子」は「いたいけな」、つまり、かわいらしい子供、子供らしい子供という意味で用いられている。「はたち」が成人を意味し、また象徴するように、「ななつ」は子供そのものを表す代表的な語として定着していたのである。このことに谷崎潤一郎は関心があり、『月と狂言師』（昭和二十四年）で、「地唄の方でも『七つ子』と云って三味線に合せて唄はれるもので、『松の葉』にも歌詞が載っているし、井上流の舞でも舞はれる」として、「此の唄の文句」をそのまま引用している。ただし、『松の葉』には第一巻の巻末に「秘曲相伝之次第」の中に「七つ子」の曲名が記されているだけで、歌詞は収載されていない。

この「七つの子」の伝統を受け継いで積極的に童謡に取り入れたのは西条八十である。「お月さん」（大正十一年）で、「お月さん／いくつなの／わたしは七つの／親なし子」、「なんなん菜の花」（昭和七年）で、「なんなん菜の花 咲く路を／なんなん七つの子がとほる／……なんなん泣いてる 七つの子」のように、「七つの子」はただ単に七歳という年齢を示すだけでなく、かわいく、あどけない子供という普通名詞として表現していることが理解される。野口雨情は六年後に小学生に「たくさんの子」と解説しているが、これは前述の挿絵と同じく、にぎにぎしい雰囲気を表す意図であった。創作の動機、発

想としては古典から伝えられてきた「七つの子」の本来の意味を用いたと考えるのが至当である。この考えは現代にまで及び、加納朋子の童話短編集の『ななつのこ』（平成十年）は同名の作品を収録し、「野口雨情の童謡『七つの子』が絶えず響いている。失われたアドレセンス期の夢の追憶へと誘う」と解説されている。これが「七人の子」であれば、何の意味も価値もなく、それこそ何人でもよいことになる。七歳の意義を別の視点から考察すると、古来、子供の成長過程にとって第二の誕生ともいえるべき重要な一時期、節目であり、文学にしばしば取り上げられてきた。

（犬宮は）来年は七つになり給ふ。今までこれ（琴）を教へ奉らぬこと……となげき聞え給へば（宇津保物語、楼上、上）

（源氏は）ななつになり給へば、ふみ始め（読書始）などさせ給ひて（源氏物語、桐壺）

「惣領の孫が七つの祝ひ」「やれさて、それはおめでたい」（浮世風呂）この行事が現代に至るまで、七五三の七つ詣りの習慣として続いているのである。

民俗学的に言っても七歳は人生の重要な段階である。柳田国男は小児の生身玉は身を離れて行く危険が多く、容易に次の生活に移り、人間世界から戻すことも可能で、七歳までは子供は神であるという諺が今も全国に行われているという（『先祖の話』）。例えば「七つ前は神の子」「七つまでは神のうち」「男子七歳まではものあやかり」「七つから大人の葬式をするもの」「七歳未満の者には忌服かららず」などは、子供は七歳までは神の世界にいるものという認識を示しているよ

う。また、大隅では七歳になった小児が隣七軒から食物をもらう乞食をする。種子島では同じく雑炊をもらい集め、この日の夜に付紐を解いて帯を締め、一人前の子供になる(『食物と心臓』)。七歳の男児が七つ坊主といって頭を剃ってしまうことも近畿、四国、信州にも以前あって、「七つといふ年は男の児にとって可なり顕著な境界線である」(『社会と子ども』)。

これは例えば、「おどんま親なし 七つの年で よその守娘(もこ)で苦勞する」(五木の子守唄、熊本)をはじめ、西条八十の童謡「珊瑚の首かざり」(大正十四年)の「この子に 珊瑚の／首かざり／七つになったら／買ってやる……七つに なれなれ／あしたなれ」のように、七歳の子に特別の意味付けをしようとしている。小野恭靖は「子どもを歌う歌謡史―中世日本における子どもの年齢範囲」(『日本文学』平成十四・七)で、「七歳を歌う歌謡」として、静岡県や大阪府の盆唄、和歌山県の盆踊歌で、「七歳が幼な子を代表する年齢」と論証している。また、仲井幸二郎の著書から「七つという年はやはりひとつの資格を身につける年である」という指摘を紹介し、「雨情が子どもの年齢として七歳を選んで作詞したことに大きな意味がある」と結論づける。

このように、「七つの子」というのは幼児から一人前の子として認められることであり、いわば子供の代名詞のように広く使われてきた。だからこそ、近世の寺子屋では数え七歳の入門が多く、明治の小学校でもこれが引き継がれた。前述の通り、私たちは成人を意味し、百年、百年の後という語は一生、生涯を暗示し、象徴するのと同じ発想なのである。

(3) 第二連

○可愛 可愛と／鳥は啼くの／可愛可愛と／啼くんだよ

この前半と後半は第一連と同じく、子と母との問答である。ただ、前半を母親の答えの続きととる説もあり(『日本の童謡』前掲)、とすると、後半も母親の答えとなってしまう。しかし、これは不自然な解釈で、この詩における問答体の価値がこれでは消えてしまう。本居長世の作曲の調べも両者の問答と解してなされている。

ここで、「可愛可愛」はいうまでもなく、鳥の鳴き声の擬声語とかわいいという語の二つの意味が掛けられている。これが雨情の独創かといえば、そうではない。歌舞伎十八番の「鳴神」で「月もいるさの夜明のからす、可愛／＼と引よせて、つひそのままの」とある。また、清元の「明鳥」で「可愛と一ト声明鳥」とあり、既に近世に用例がある。これは鳥のさえずりを人の言葉に置き換えて聞き取る、いわゆる聞き做しで、日本人が虫の音を言語化して聞くのと同じ態度である。前述の通り、雨情自身、子供を連れて裏山をよく散歩した。鳥の鳴き声を聞いて、あの鳥はどういうつもりで鳴いているのだろうか(子供(野口雅夫)に尋ねたこともあるという(『太陽』前掲)。そのことを思い出し、その親鳥と子鳥を、作者と、遠く離れている自分の子との姿に擬して、まず、原歌を思いついたのであろう。従って、「七つの子」は歌としては鳥の七歳の子であるが、それは同時に、作者自身の七歳の子である。「七つの子」に我が子を投影して捉えたのがこの詩の眼目である。なお、ここで改めて述べれば、「七歳の子」とは厳密に七歳と限定、特定しているのでは決していない。七歳によって子供

という意味を代表させたのであって、幼い子という意味である。

(4) 第三連

○山の古巢に／いって見て御覧／丸い眼をした／いい子だよ

「山の古巢」というのは単に現実の風景をいつているだけでは無い。「山の古巢に……いい子」がいるということは、作者にとっては山の古里であり、つまり故郷に残してきた我が子がいるということを二重に意味している。これは前述と同じく、事実が投影し、反映された表現なのである。作者は鳥の子に托して、鳥の子を通じて、我が子であることを歌っているのである。ここに至って、鳥の子がそのまま人間の子であることが明らかとなる。

なお、「山の古巢に」は原作であるが、作曲された楽譜には「山の古巢へ」と改められている。一般的に「に」は帰着点に重点を置き、「へ」は方向を示すことが多い。詩としては「に」がよいが、歌う場合、「へ」の方が強く指示することができそうである。

この詩を全体として見た時に気づくことは押韻が整っていることである。第一、二連は「鳥、鳥は、可愛（可愛）」と、カ音が韻律をなす。第三連では「いって、いい」でイ音を重ねる。この頭韻に対して、第一、二連で「啼くの」の繰返し、各連で「からよ、だよ、だよ」と脚韻を踏む。これらによって、口語体の俗語、平語が下品に陥らず、この詩全体の品位を保っているように見える。また、作曲の場合であるが、第一連の「可愛」は「かわいい」と音符を付け、第四連の「丸い」が「まーるい」と歌うことにより、「かわいい」も「かー

わい」と対応させて歌われることがよくある。自然に対句意識がはたらいて、「七つの子」の印象を深めて想像しようとするのである。

(5) 構想と主題

鳥は一般に不気味で人に嫌がられるが、子供の歌の世界ではそうではなかった。古くからのわらべ歌「からす勘三郎」は、カ音の頭韻を響かせて、鳴き声を表している。後になって、「夕日」（葛原しげる、大正十年）では「鳥よ、お日を追っかけて／真赤に染まって舞って来い」と呼び掛け、「夕焼小焼」（中村雨紅、大正十二年）では「鳥と一緒に帰りましょう」と親愛の情を寄せている。また、「からすの赤ちゃん」（海沼実、昭和十四年）では「なぜなくの」と問い掛ける。

これは日本人の根底に鳥に対する、何がしかの情があるからで、これが先の「赤蜻蛉」と同じく、夕方、夕暮の情景と絡んで、懐しい原風景を掻き立てるのである。野口雨情も同じくそのような情景に包まれた鳥の鳴き声、鳥が寝ぐらに飛び帰る姿に故郷の景色を感じ取ったのである。親が子を思う心を通して描くことにより、そこに自分自身の心情、またそれ以上に普遍的な、生き物への愛を描こうとしたのである。ここに至って改めて「七つの子」の意味を考えた場合、「七羽の子」「たくさんの子」と数量として捉えたのではなく、生き物の親子の愛情に結びつく「七歳の子」即ち、幼い、かわいい子供という一点に凝縮して捉えた存在であると確認できるのである。

三 「雪」

(1) 作者と作品

明治四十四年に発行された『尋常小学唱歌二』に収録された、いわゆる文部省唱歌で、作詞、作曲者とも不明である。戦後も小学校の音楽科の共通教材として必修であったが、昭和五十五年度の学習指導要領の改定で削除された。それでも、選択教材として今日も歌い続けられている。

(2) 第一連・第二連

○雪やこんこあわれ霰やこんこ。／降っては降ってはずんずん積る。／……

○雪やこんこ霰やこんこ。／降っても降ってもまだ降りやまぬ。／……

以下、冒頭の「雪(霰) やこんこ」の意味を項目に分けて考察する。

①意味(通説)

「こんこ(こんこん)」はどういう意味であるか。一般の国語辞書の説明では、例えば「雪やあられ霰がしきりに降るさまを表す語」と説明されている(『大辞林』第三版)。「こんこんと大降りになり出した往來の雪をぼんやり瞬きもせずに眺めながら」(有島武郎「星座」大正十年)は「と」を伴って、雪の降る擬態を表している。一方、「雪の降る擬音かと思っていた」という説もある(金田一春彦他『日本の唱歌』上)。「コンコン、コンコン、霰が降る／パラリ、パラリ／コンコンコンコン」(葛原しげる『大正幼年唱歌』八、大正六年)は擬態語とも考えられようが、中心は擬音語として用いているよう。

「こんこ(こんこん)」を擬態・擬音語と考えていいのだろうか。「こんこん」は一般的に、咳の音や狐の鳴き声、鐘の響く音、堅い物をたたいた時の音など、硬質の音が実際に出る時に使われる。しかし、雨や霰はともかく、雪は音がしないもので、「しんしん(涔々、深々、沈々)と」、また「しとしと」(与謝野晶子「花子の熊」大正八年)降って来るものである。「雪がこんこんと降る」という表現があるとして、さて、どういう降り方かと省みると、説明し難く、小止みなく、しきりに降る様子としか言えない。しかし、「こんこん」という語からこの意義は導き難く、カ行音の硬く緊張した音感雪の降り方にふさわしくない。また、「こんこん(滾々)と湧き出る泉」、「こんこん(渾々)と流れる川」は実感の伴わない漢語で、これを下からではなく上から降ってくる雪に結びつけるのは後知恵による解釈である。

北原白秋は『お話・日本の童謡』(大正十三年)の「雪こんこん」という文章で、「あの紫がかった薄墨いろの空から、こんこんと雪が湧いて降ってくる」として、全国各地の雪を歌ったわらべ歌を紹介している。ここで、雪がこんこんと空から湧いてくると解していることはどう考えるべきか。これを読んで思い起すのは、京都のわらべ歌「雪花 散り花／空に虫がわきます／扇 腰にさして／きりりと舞いましょ」である。あるいは、有名な秋田のわらべ歌「上見れば 虫コ／中見れば 綿コ／下見れば 雪コ」でもよい。これは子供の発想として、空を見上げて雪を見れば、まるで虫が湧いているように見えると言っている。雪が空から湧いて来ると捉えているのではない。白秋はこのわらべ歌を参考にして「こんこんと雪が湧いて」と逆に類推し

たのであろう。そこに詩人的な感覚もあろうが、大地からでなく、上方から湧くことにやはり無理な解釈が入っている。

この問題を考える鍵は、「雪(霰)や」の「や」にある。「雪(霰)がこんこん」とは決して言っていないことに着目すべきである。「我妹子や、我を^あ忘らすな」(万葉集、巻十二)「朝臣や。さやうの落葉をだに拾へ」(源氏物語、常夏)のように、間投助詞として呼び掛けに用いる例から考えて、この「雪(霰)や」を主格ではなく呼格、独立格として解すると、解決が開かれそうである。なお、「こんこ」は後述するが、これが本来の形で、後に「こんこん」ともなった。これは先にも述べたが、二音節を一単位として、四拍子を国語の基本的な韻律であると捉える国語らしい言語感覚によるものである。

② 源流と伝播

「雪やこんこん」の本来の意味については現在、既に明らかになっていて、「雪や、来む来む」、つまり「雪よ、降って来い」と考えるのが正しい。そして、この源流は平安時代後期に溯ることができる。『讃岐典侍日記』に、鳥羽天皇が幼い時に「降れ降れ粉雪と、いはけなき御けはひにて仰せらるる聞ゆる」と記している。ここで、「降れ降れ」と命令形が二回繰り返されていることに注意すべきで、やはり雪に対して呼び掛けている。さらに『徒然草』(百八十一段)に次のような興味深い話を書き留められている。「降れ降れ粉雪、たんばの粉雪」といふこと、米つきふるひたるに似たれば、粉雪といふ。『たまれ粉雪』といふべきを、あやまって『たんばの』とはいふなり。『垣や木のまたに』とうたふべし、とある物しり申しき」と記し

た後、『讃岐典侍日記』の右の部分を紹介している。ここでもやはり「降れ降れ」「たまれ(垣や木のまたに)」と命令形である。また、『閑吟集』(二四九)に「降れ降れ雪よ／宵に通ひし道の見ゆるに」があり、雪に対して、降ってほしいと希求するという発想が受け継がれている。雨であれば日照りの時以外に降って来いと願うことはないだろうが、雪は時には降って来てほしいというのが、日本人、ことに子供の共通感覚といえよう。

この雪を待ち望む発想が近世に引続いて使われる。

多のこ(犬の子)さへ御寺の垣にふりたまる、嬉しかりける、雪やかふかふ(堀川百首題狂歌集)

雪やこんこん、霰やこんこん、舞ひ舞ひ独楽めくるりめくると(浄瑠璃『浦島年代記』七世の鐘)

雪こんこんや、丸雪^{あられ}こんこんと、小棲に溜て(井原西鶴『本朝二十不孝』)

第一、三例で「たまる」を、第二例で「舞ひ舞ひ」と畳語の命令形を使う伝統的な発想であることに注意すべきである。

この歌謡がわらべ歌として全国に広まっていった。町田嘉章・浅野建二編『わらべうた』によれば、次のような例を拾うことができる。

霰や コンコン 豆 コンコン (秋田)

雪 コンコン 雨 コンコン／お寺の屋根さ 雪一杯 たーまっ
た(宮城)

雨コンコン 雪コンコン／おら家^えの前さ たんと降れ(福島)
霰コンコ、お寺の前に一升五合たまれ、たまれ(新潟、長野)

雪やコーンコン／霰やコーンコン／お寺の柿の木に／一ぱいつー
もれ／コーンコン (京都)

雪やコーロ 霰やコーロ (佐賀)

ここに共通していることは、前と同じく、「や」の間投助詞を使う例もあり省くこともあること、「コーンコン」は連用修飾の用法ではなく、呼び掛けであることから動詞性の意味であること、「降れ、たまれ、積れ」は動詞の命令形で、「コーンコン」と響き合っていることである。これらは、子供が家の中で雪や霰が降っている様子を眺めているのではない。外で走り廻りながら、空に向かって、もっと降れ降れ、降って来いと囁し立てているのである。雪や霰が降る形容を示す擬態・擬音という考え方は後代の大人の解釈であって、子供にとっては嬉々として遊び戯れる世界のことである。

③原形の考察

「雪やコーンコン」は前述の通り、「雪や来む来む」が元の形であるが、これについて詳述する。この「来む」は、平安時代以降、発音の変化により、「来ん」とも表記され、鎌倉時代以降は「来う」に変った。このもとの「む」は相手に対して勧誘、促し、命令の意を表す助動詞である。例えば「とくこそ試みさせ給はめ」(源氏物語、若紫)、「鳴り高し。鳴り止まむ」(同、乙女)のように、本来、自己の意志に用いる意識が相手、対象の意志に向って、誘い込み、促す。「雪やコーンコン」は「雪や、来む来む(来ん来ん、来う来う)」と考えるべきで、雪よ、降って来い(降ってきたらどうか)と、雪に対して勧誘し、希望している。また、「コーンコン」の後の「こ」は「来」の命令形

「来」で、結局「コーンコン」とも意味としては命令を示している。

なお、「コーンコン」を「来よ、来よ」が変化したとする説もある(小野恭靖『子ども歌を学ぶ人のために』)。しかし、「こよ」が「コーン」に変化するのとは不自然である。命令形の「来よ」は鎌倉時代まで使われ、室町時代に「来よ」が「来い」に変化した。「来よ」が撥音を含む「来ん」という古い形に戻ることはあり得ない。ただ、現代に至ると、「こむ(こん)」を命令表現と捉える意識から「こいこい」に転じることは次の例のようにあり得る。

雪や来い来い／霰や来い来い／大山やまの雪ころころや(鳥取、

『日本歌謡集成』十二)

雪や来い来い坊やは寒い／寒いお手々をたたいて待に／雪よこと降ってきた(若山牧水「雪よ来い来い」大正八年)

この「雪よこと降ってきた」の「コーンコン」は「と」があるけれども「来い来い」の意味で使っている。「雪よこと」期待するようになら降ってきたのである。これと似たものに次の例がある。

だるま だるまさんに／雪ころこ おふり／みんな こい こい (野口雨情「雪ころこだるま」昭和十年)

やはり「コーンコン」と「こいこい」を同じ発想の流れとして表現している。

雪ふりコーンコーン／積れ積れ／御寺の柿の木に(名古屋、『日本歌謡類聚』下)

「コーンコーン」と「積れ積れ」の命令表現を重ねて、雪を待望する気持を表す。このように、「雪や来い来い」は「雪や来ん来ん」の訛っ

たもので、「雪や来よ来よ」という古風な形によるものではない。

なお付け加えれば、三木露風の詩に次のような表現が見られる。

雪よ降れ、／われらのこころを浄めよ、／……雪よ、早よ降れ

(未刊詩集「微光」)

とべ、とべ、小鳥、／ふれ、ふれ、雪よ。(「チラチラ小雪」大正

十五年)

雪に対して降れという希求表現が「浄めよ」「とべ」という、雪以外の他者に同じように使われているところに、共通した根強い言語意識を読み取るべきである。

④命令意識による類推

「こんこん」の「ん(む)」は前述の通り、対象に対して行動を勧め、促して、その実現を期待する言語主体の陳述を表す。その発想で、同じような語構成による語を見出すことができる。「でんでん虫々 かたつむり」(『尋常小学唱歌』一、明治四十四年)の「でんでん虫」は「出む出む」であって、かたつむりに対して、「角だせ槍だせ あたまだせ」と子供が呼び掛けている。この語は江戸時代中期に既にあり、一方、「ででむし」もあった。これは「出え出え」という命令形による命名である。方言で「でえろ」というのは、「出ろ出ろ」であり、同じ系譜である。「まいまい」は「舞い舞い」であって、「舞え舞え」の変化したものである。また、子守唄の「ねんねんころり おころりよ」の「ねんねん」はまさに「寝む寝む(寝ん寝ん)」で、寝よう寝ようと赤ん坊に誘いかけていることになる。「けんけん」は「蹴む蹴む(蹴ん蹴ん)」であって、片足で飛ぶ子供の遊び

はまさに今、足で蹴ろうとしている格好そのものである。

さて、「こんこん」は命令形に相当する意味だが、唱歌、童謡には好んで命令形単独で呼び掛けて、望む例が多く見られる。

ちようちよう ちようちよう／菜の葉にとまれ(「蝶々」、野村秋

足、明治十四年)

鳩ぽっぽ 鳩ぽっぽ ポッポポッと 飛んで来い(「鳩ぽっ

ぽ」、東くめ、同三十四年)

もういくつ寝ると お正月……早く来い来い お正月(「お正月」、同右)

春よ来い 早く来い／あるきはじめた みいちゃんが(「春よ来い」相馬御風、大正十二年)

あめあめ ふれふれ、かあさんが／じゃのめで おむかひ、うれしいな(「あめふり」、北原白秋、大正十四年)

この表現は「雪や、来む来む」と同じ発想で後世にまで引き継がれている。現代語で命令形が使われることはあまりないのに、文章語に近いかれども、子供の歌によく用いられるのは、表現、文体の特色として国語らしさを示している。

⑤体言に転化

「こんこん」は「でんでん虫」が体言になったように、雨そのものに用いられることがある。

さァ／＼の坊や あのように雨々が降って来たから、お母の所へ連れて行かうのう(為永春雅「妹背鳥」、天保年間か)

雨こんこ パラパラ 降ってきた(野口雨情「みそさざい」大正

九年)

これは「雨こんこん」の略であり、現代の方言でも幼児語で「こんこ」を細雨や雪の意味で用いる地方がある。「こんこん」「こんこ」が広く普及した証左である。また、「わんわん」や「にゃんこ」は大や猫の鳴き声がそのまま体言として定着した幼児語である。ということから「こんこ(ん)」も本来の動詞としての原義が忘れられて、擬態・擬音語として認識されることが一般化し、その後、体言化したとも考えられる。

四 「背くらべ」

(1) 作者と作品

作者、海野厚は明治二十九年、静岡県安倍郡豊田村(現、静岡市)曲金に生れ、早稲田大学に進んだが、肺結核のために中退、大正十四年に二十八歳で亡くなった。この詩は東京で、郷里にいる十七歳年下の弟(海野春樹)のことを懐しく思っ作ったものである。大正八年に第一連を作り、同十二年に中山晋平が作曲し、レコードに吹き込む時に、第二連を追加するように要請されて、付け加えた。

(2) 第一連

○柱のきずは をととしの／五月五日の 背くらべ／粽たべたべ 兄
さんが／計ってくれた 背のたけ／きのふ くらべりゃ 何のこと／
やと羽織の 紐のたけ

まず、この詩は弟が作ったのではなく、兄が弟の立場に立って作ったことを知らねばならない。ここで「をととし」とことさらに言われていることには事情がある。このころ、雑誌の編集に忙しく、しかも病弱であった兄は実際に二年間、帰郷できなかった。そこで、東京から故郷の弟を思い、二年間でどれだけ大きくなっているだろうかと気に懸けていた(読売新聞文化部『愛唱歌ものがたり』)。この背景を知らなくても、この詩そのものは弟が兄と背くらべをする温かい兄弟愛が五月五日の端午の節句を舞台に歌われていることは分る。大正時代の家庭における子供の生活の一端がやや散文的、説明的にのどかに物語られている。「背くらべ」という言葉は『伊勢物語』の筒井筒、樋口一葉の『たけくらべ』に見られるように、子供の成長の喜びと他者への意識が、大人に近づく期待と不安を底に漂わせながら感じられる。なお、「きのふ くらべりゃ」で、なぜ「きのふ」と表したのであるのか。先に「をととし」と言ったので、それに対応するように、前日のことを振り返って「きのふ」と言ったのか。すべて過ぎたこととして回想するという視点を統一したのか。不要のように見えて、この文脈に適合した語に収まっている。

ここで一番の問題は「羽織の紐のたけ」をどのように解釈するかということである。まず、「たけ」を長さと考えた場合、①弟の身長が二年間で伸びた長さ、②二年前の兄の身長と今年の弟の身長之差、となろう。また、「高さ」と考えると、③弟の身長が二年前の兄の羽織の紐の高さに達した、ということになる。次に、「背くらべ」とあるからには、何と何を比べているのか。弟が二年前と今年の自分の身

長を比べているなら、紐の分だけ伸びたので右の①と対応する。弟が二年前の兄の身長と比べているなら、その差を指摘するのが右の②で、また、③は兄の紐の高さのあたりまで伸びたと捉えていることになる。

このことについて、弟の春樹は次のように解説している（前掲書）。「末弟の私は小学三、四年まで、ちょうど羽織の紐が気になる年ごろだった。そして、その年齢の子どもが二年で伸びる身長が、まさに羽織の紐と一致する」。現在、これが一般的な考えで通説となり、右でいえば①である。しかし、これは作詩者の兄の話ではなく、後年になってモデルとなった弟が解釈している。「羽織の紐が気になる年ごろ」は大人になって幼年時代を回想する、無理した言辞であり、「二年で伸びる身長」云々は後になって分る大人の知識である。子供が生きた視点が何も入っていないことに注意すべきである。

「羽織の紐のたけ」は簡単なようで、難しい。そこで、私は金田一春彦に手紙で尋ねたところ、次のような回答（要旨）を得た（昭和五十九年六月）。

作者の二人（事実三人―引用者注）の弟の末弟の海野春樹氏の説によると、一昨年から今年に比べて、弟である自分の身長は羽織の紐の丈け、つまり五、六センチぐらいしか伸びていなかった。作者は実際に柱で身長を計ってくれた。この歌は作者が東京に出てから弟が淋しくしているだろうと思って作られた。

これは前述の海野春樹の解説と一致する。

ここで考え直さねばならないことは、「きのふくらべりや 何の

こと やつと」という表現である。①の説が広く支持されているのに、これに言及したものは不思議と見られない。「何のこと」「やつと」はどちらも否定的な意味合いを持つ言葉である。昨日、二年前に兄が計ってくれた「柱のきず」を比べたら、何のことはない、当てがはずれて、どうにかこうにか「羽織の紐のたけ」であったというのである。ぐんと背が伸びた喜びを言っているのではなく、一昨年の兄または自分の身長と比べて、予想外に伸びなかった弟の残念な気持ちを歌ったことになる。この感情を考慮して①の説で押していくと、自分（弟）は「羽織の紐のたけ」ほどこしか背が伸びずに残念であった。やはり兄にはかなわない、早く兄のように大きくなりたいという心境を歌ったと解すれば、自分と兄の身長をともに比べていることになり、一応「背くらべ」らしくなってこよう。ただ、それでも①の説の欠点は、自分の身長の伸びた長さの比較が中心で、兄弟の「背くらべ」そのものになっていないこと、「やつと」が伸びた長さを表すのには不適切で、それなら「たった」「わずかに」といった言葉の方がふさわしいということである。次に、②の説で、兄弟の身長の差と解すると、その差が広がったか、縮まったかについて比較する視点の表現がないので、文脈上、差とは把みにくい。また、作詩の事情に立入ってしまうが、十七歳の年齢の差から考えると、「羽織の紐の長さ」では短かすぎて、現実的でない。

残るは、「たけ」を高さと考える③の説である。ここで「たけ」の語源に溯って考察しよう。「たけ」は動詞「たく」の連用形が体言になったものである。「たく」は日が高くのぼる、高くなるが原義で、

形容詞「たかし」と同源である。「たく」(高)は「上方へ伸長するとして、すなはち、空間的な方向量の義であり」(森重敏『続上代特殊仮名音義』)、一方、「時間的な方向量の義」では「たく」(闌)となり、盛りを過ぎるという意味になる。背丈、身の丈、丈の高い草などの丈は本来、上に伸びる高さから捉えたもので、思いの丈、たけなわ(酣)も内容の面からの高さを主に表したものである。前者の丈は別に見れば長さであろうが、根本は高さを基準にして、「立っている物の縦方向の長さ」(『岩波国語辞典』第六版)が本義である。従って、袖の丈は手を下におろした時の袖の、垂直的な長さをいうものである。また、これに上接する「やっと」は、どうにかこうにか、辛うじて、実現する、到達する、あるいはこれに近づくことを表すものであり、これは高さがふさわしい。

そこで、歌の「羽織の紐のたけ」を高さとして改めて解釈し直すかどうか。二年前の兄の身長を示す柱のきずに弟が一人で今年の身長を当て比べてみた。期待していたのに、「何のこと、やっと」、兄のちょうど「羽織の紐のたけ」(高さ)にしか達していなかった。まだまだ兄の高さまでに至らず、兄にかなわない。残念で、くやしいが、早く兄のように大きくなりたい。このように解すると、前後に矛盾なく、兄との「背くらべ」であることもはっきりして、言語主体の表現意識と整合し、筋の通ったものになる。従来の通説の誤りは、「たけ」を本来の義である高さと考えなかったこと、「何のこと」「やっと」の心情表現との関連も考慮しなかったことによる。

この私の説は全くの新説ではない。池田小百合が『童謡・唱歌風

だより』(平成十六・十一)で、「やっと」に着眼して、「羽織の紐」の「位置」として捉え、『やっと』兄の胸まで届いただけだった」と弟の気持を汲んで解釈している。私はこれとは別に、前述の通り、三つの語の本義をもとに言語的に考証したのである。また、海野厚の作詩に中山晋平ら三人が作曲した楽曲叢書『子供達の歌』が三冊刊行され、第三集の『背くらべ』(大正十二年)の表紙に大きな兄を背景に、その中に小さく収まる弟の姿が、ちょうど兄の「羽織の紐のたけ」あたりまでに描かれている。挿絵はあくまで参考ではあるが、当時はそのように捉えていたことを証する。

(3) 第二連

○柱に凭れりや　すぐ見える／遠いお山も　背くらべ／雲の上まで
顔だして／てんでに背伸　してゐても／雪の帽子を　ぬいでさへ／一
はやっぱり　富士の山

山が背くらべをするという話で有名なのは『万葉集』巻一にある中大兄皇子の三山の歌である。「香具山は　畝傍ををしと　耳成と相争ひき　神代より　かくにあるらし…」これは大和三山の妻争いの伝説をもとにしている。「諸国の名山の背競べ伝説」(柳田国男)は各地に伝えられ、特に、近江国坂田郡と美濃国不破郡との境にある山がその高さを競って聳えているので、その付近を長競という地名伝説として残っている。また、越前国坂井郡丸岡町に、丈競(たけくらべ、たけきそい)山という、名そのままの山もある。この歌は富士山とその周辺の山が高さを競うという捉え方であるが、富士山の对手は『曾我

物語』の愛鷹山、柳田国男の『一目小僧その他』に紹介する浅間山、筑波山、鳥海山、白山など数多くある。「背くらべ」の作者はこのような伝承が念頭にあって、地元の富士山を持ち出した。柱にもたれて背丈を計ってもらいながら、弟は四方の山なみを望み、富士山がひときわ高かったという。山どうしの背くらべは富士山が飛び抜けて高い。同じように、四人兄弟の背くらべも兄が一段と高く立派である。富士山のように大きく、気高くなりたい、ということは兄のように大きくになりたいということである。ここまで考えると、第一連の「羽織の紐のたけ」は一昨年自分の身長と比べているのではなく、あくまで一昨年の兄と比べて、兄の「羽織の紐」の高さまでしか伸びなかった自分を歌い、兄を強く意識していることに対応する。第二連は後になって付け加えたものであっても、二連を共通して背くらべであると理解しなければならない。

(4) 構想と主題

この歌の動機、発想、構成については既述の通りで、「羽織の紐のたけ」を高さと考えることによって、統一的に全体の流れを理解することができる。長さであれば、背くらべの本旨、兄との競争心などにおける弟の位置づけが弱くなり、全体として構想にまとまりを欠いてしまう。この歌の成立事情を知らずに、この歌だけで解釈すれば、兄弟の愛情が溢れた子供の世界における弟の兄への信頼と競争心が主題になろう。しかし、成立した内実を知った上で解釈すれば、兄の弟へのやさしい愛情、それにこたえる弟の無邪気な心が中心となる。もち

ろん、どちらも正しいのだが、力点の置き方が変わってくるだけである。池田小百合は、「弟のいじらしさがあふれてくる」(前掲書)として、弟の心情を読み取っている。前述の童謡集は海野春樹の次女、海野万恵によって復刻された『産経新聞』平成十八・五・四)。これに前述の表紙絵も出ていて、海野万恵は「時代は変わっても兄弟を思いやる心は変わらない」と語る。子供の成長を祝う端午の節句にふさわしい歌といえよう。

A Commentary on Nursery Rhymes

—Part 1—

Isao WAKAI

Abstract

1. The author and a work
2. Terms and expression on stanzas
3. Plot and subject

Keywords: A nursery rhyme, Dragonflies (Akatombo), A child of seven (Nanatsu no ko), Snow, Come down. (Yuki ya konkon), Comparing heights with each other (Seikurabe)